KRITISCHES UND PRINZIPIELLES ZU WOLFF'S 'JUGENDLUSTSPIELEN VON HEINRICH VON KLEIST.'

HEINRICH von Kleist hat der Kritik mehr als ein fast unlösbares Problem hinterlassen; seine Biographie weist trotz langjährigen eifrigen Nachforschens noch zahlreiche Lücken auf und eine endgültige Sammlung seiner Werke ist immer noch nicht zu Stande gekommen. Zu den schon vorhandenen Problemen über Kleist hat nun der Kieler Professor Eugen Wolff neulich ein höchst interessantes hinzugefügt, indem er meint, zwei bisher unbekannte Jugendwerke Kleists entdeckt zu haben. Es sind dies zwei kleine Lustspiele, *Das Liebhabertheater* und *Coquetterie und Liebe* betitelt, welche 1802 bei H. Gessner in Bern im Druck erschienen. Diese beiden Werkchen hat Wolff neu herausgegeben [1] und mit einer ausführlichen Einlei-

[1] Zwei Jugend-Lustspiele von Heinrich von Kleist, hg. von Eugen Wolff, Oldenburg und Leipzig, O. J. (1898), XXXVIII, 127 pp.

Die hier versuchte Kritik der Wolffschen Hypothese wurde schon 1899 geschrieben und eingesandt; das Manuscript blieb dann auf sonderbare Weise lange Zeit verschollen, bis es Anfang 1903 wieder auftauchte. Wolffs Hypothese ist inzwischen vielleicht genügend widerlegt worden; und doch schien es geraten, vorliegende Kritik auch jetzt noch erscheinen zu lassen, erstens, weil die hier vorgeführten Argumente nur teilweise von andern vorweggenommen worden, dann, weil sich aus der ganzen Sache einige prinzipielle Bemerkungen ergeben, die über den einzelnen Fall hinausgehen. Die 'Jugendlustspiele' haben eine ziemlich ausgedehnte polemisch-kritische Litteratur hervorgerufen; hier seien nur folgende Artikel angeführt: S. Wukadinović, Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 1898, Nr. 145; 1900, Nr. 18; Die Gegenwart, XXVIII, Nr. 28, (Nimmt die beiden Lustspiele für Ludwig Wieland in Anspruch. Erwiderungen von Eugen Wolff, Beilage z. Allg. Ztg. 1898, Nr. 152; 1899, Nr. 266, 267.) Otto Pniower, Die Nation, 1898, Nr. 45, (Erwiderung von Wolff, das. Nr. 46). Helene Zimpel, Nord und Süd, Dez. 1898, (vermittelnde Stellung zwischen Wolff und seinen Gegnern). Erich Schmidt, Deutsche Litteraturzeitung, XXI, Nr. 1. (Erwiderung von Wolff, Zs. f. Kritik und Antikritik, I, 3).

tung versehen, worin er die Gründe vorführt, die seines Erachtens unwiderleglich für Kleist als Verfasser zeugen. Es soll nun hier versucht werden, Wolffs Beweisführung möglichst erschöpfend nachzuprüfen und wenigstens keinen wichtigen Punkt unberührt zu lassen. Eine solche eingehende Erörterung lässt sich durch die litterarhistorische Bedeutung der Frage wohl rechtfertigen, ist übrigens durchaus notwendig, da Wolffs ganze Einleitung nichts weniger als unparteiisch ist; der Herausgeber ist offenbar in der ganzen Sache mehr Anwalt als Richter und lässt sich häufig dazu verleiten, blosse Behauptungen als Argumente aufzustellen.

Wolff will zuerst beweisen, dass Kleist bisher unbekannte Lustspiele verfasst und gerade im Jahre 1802, (wo die in Frage stehenden Lustspiele erschienen) etwas Derartiges in Gessners Verlag herausgegeben habe. Das Erstere soll daraus hervorgehen, dass Ernst Münch 1831 (also dreissig Jahre später!) berichtet, Zschokke habe von 'witzigen und lustigen Komödien Kleists gesprochen, wobei man sich halb tot gähnte.' Hat sich hier Münchs 'beispiellos treues Gedächtnis' als zuverlässig erwiesen, so ist wohl anzunehmen, dass sich bei Zschokke selbst Erinnerungen an den *zerbrochenen Krug* mit solchen an die *Familie Schroffenstein* kreuzten. Als Beleg für Kleistsche Lustspiele ist dieser späte Bericht aus zweiter Hand jedenfalls völlig wertlos. Die Vermutung einer Herausgabe Kleistscher Werke im Jahre 1802 ist nun völlig aus der Luft gegriffen. Kleist redet im Frühling 1802 in seinen Briefen von Geschäften beim Buchhändler Gessner in Bern, sagt seiner Schwester, er wisse jetzt, wie er sich ernähren könne, spricht im August von 30 Louisd'or, die er durch eigne Arbeit verdient habe; und im Oktober schreibt er endlich: 'Gessner hat mich nicht bezahlt.' Das ist alles so rätselhaft unbestimmt, dass es wohl für immer fraglich bleiben wird, was für Geschäfte Kleist eigentlich bei Gessner hatte, wofür dieser ihn nicht bezahlte und wodurch er die erwähnte Summe verdiente. Da aber die *Famillie Schroffenstein* 1803 wirklich von Gessner verlegt wurde, so liegt die Vermutung nahe, dass Kleist die 30 Louisd'or als vorläufige Anzahlung auf dieses Werk erhalten habe.

Wolff behauptet nun, dass Kleist unmöglich mehr als 30 Louisd'or für die *Familie Schroffenstein* hätte fordern können, und dass die Worte 'Gessner hat mich nicht bezahlt' sich auf dieses Werk beziehen müssen; dass folglich die besagte Summe als Honorar für andre Werke Kleists bezahlt wurde—natürlich eben für die jetzt entdeckten Lustspiele! Dagegen ist einzuwenden, dass Kleist später, zu einer Zeit, wo er sich über sein eignes Talent sehr bescheiden äusserte, von 40 Friedrichsd'or als dem niedrigsten erdenklichen Preis für eins seiner Werke redete (Bülow, Kleists Leben, S. 243), und wiederum den eigentlichen Wert seines *Amphitryon* auf ungefähr 72 Louisd'or anschlug; er hätte also ganz wohl eine ähnliche Summe für seine *Familie Schroffenstein* verlangen können, wovon Gessner ihm etwa die Hälfte schuldig geblieben wäre. Helene Zimpel erinnert ferner daran, dass Kleist im Juni 1808 von Cotta für *Penthesilea* einen Vorschuss von 150 Thalern (gerade 30 Louisd'or) verlangte. Somit wäre dieser Punkt wohl erledigt, ohne auf Kleists Unverantwortlichkeit in Geldsachen und die häufige Unzuverlässigkeit seiner Angaben einzugehen. Wenn Wolff endlich meint, frühere Lustspiele Kleists voraussetzen zu müssen, weil dieser mit Bezug auf *Amphitryon* und den *zerbrochenen Krug* von 'zwei meiner Lustspiele' redet, so verfährt er eben ganz willkürlich. Niemandem, der einiges Verständnis fur Kleists Temperament hat und der die Verhältnisse in Dresden erwägt, kann es einfallen, diese Worte so zu deuten.

Nicht weniger willkürlich ist Wolffs Annahme, dass die entdeckten Lustspiele nur Kleist, Zschokke oder Ludwig Wieland zum Verfasser haben können, weil 'Beziehungen Gessners zu andern Dichtern aus dieser Zeit nirgends nachweisbar sind'—als ob damit die Unmöglichkeit solcher Beziehungen bewiesen wäre! Wolff meint auch noch zu wissen, dass Kleists dramatisches Talent aus dem Liebhabertheater herausgewachsen sei, weil Bülow berichtet, dass Kleist den Mädchen seines Kreises beim Aufführen von Sprichwörtern behülflich war 'und auch ganz besonders einige für sie schrieb, die er ihnen sorgfältigst einstudirte.' Aber Bülow spricht hier ausdrücklich von Mädchenspielen, offenbar ganz gewöhnlichen unbedeutenden Charaden, wobei von einer Vorbereitung für Werke wie die

Familie Schroffenstein und *Guiskard* keine Rede sein kann. Hätten diese gesellschaftlichen Spiele sich zu einem ernstlich zu nehmenden Liebhabertheater ausgebildet, so würde Bülow dies sicher ermittelt und erwähnt haben.

Die äussern Gründe, Kleist diesen Lustspielfund zuzuschreiben, erweisen sich also als ganz nichtig. Wenden wir uns nun den innern Gründen zu, worauf sich die Wolffsche Hypothese hauptsächlich stützt.

'Die drei typisch Kleistschen Erkennungszeichen,' meint Wolff, 'die uns bereits aus der *Familie Schroffenstein* geläufig sind—unwillkürliche Individualisierung des Helden nach der Seele des Dichters selbst sowie Bilderjagd und Sentenzensucht—leuchten namentlich aus *Coquetterie und Liebe* so verblüffend ungeschminkt hervor, wie selbst in keinem der an Kunstwerk hoch darüber stehenden späteren Dichtungen unseres Autors.' Diesen Satz zu beweisen dient der Hauptteil von Wolffs Einleitung, wobei alles Mögliche auf eine seltsam verworrene Weise durcheinander geworfen ist. Ich werde versuchen, die Argumente hier etwas übersichtlicher zu ordnen.

Gewis, Kleist—wie übrigens fast jeder romantische Dichter—'individualisiert seine Helden nach seiner eignen Seele.' Um nun festzustellen, ob wir es hier mit solcher unbewussten Selbstbespiegelung Kleists zu tun haben, läge es wohl am nächsten, die Charaktere in diesen beiden Lustspielen mit authentischen Kleistschen Helden zu vergleichen. Gerade das unterlässt Wolff jedoch, vergleicht dagegen den Helden Eduard Felseck in *Coquetterie und Liebe* mit—Aussagen und Urteilen der Biographen Kleists über den Dichter. Da findet man denn allerdings auffallende Übereinstimmungen; wie beweiskräftig aber solche Übereinstimmungen sind, werden wir vollauf Gelegenheit haben, zu beurteilen. So gebraucht zum Beispiel ein Biograph viele Jahre nach dem Tode des Dichters die Worte 'Alles oder Nichts' als Wahlspruch für Kleists Leben, und eben dieser Ausdruck kommt in *Coquetterie und Liebe* vor: Sophie rügt an Eduard, dass er 'entweder Alles oder Nichts besitzen will.' Da ist der Zusammenhang doch sonnenklar! Nun, setzen wir gleich eine zweite ganz zufällig bemerkte

Parallele daneben. Charlotte sagt von Eduard: 'Er bittet um Liebe die Pistole in der Hand'—was Wolff auch als ein unzweifelhaftes Selbstbekenntnis Kleists aufstellt. In einem andern Werke wirft eine Dame ihrem Liebhaber die Worte zu: 'Lauter Bettler mit Pistolen in der Hand!' Und wo kommt das vor? In Kotzebues *Stricknadeln!*

Was nun diesen Helden Eduard Felseck betrifft: wie Wolff ausführt, ist er hochmütig, trotzig, verschlossen, herrisch und misstrauisch, dann wieder reuevoll, kann Ungewissheit nicht leiden, hasst alles Konventionelle, leidet an Schwermut, ist schnell zum Äussersten entschlossen. Das mögen nun meistens auch Züge in Kleists Charakterbild vorstellen; es sind jedoch Züge, welche Kleist eben mit etlichen hunderttausend jungen Helden des romantischen Zeitalters im Leben wie in der Litteratur gemein hatte. Wenn aber Wolff behauptet, in diesem oberflächlich gezeichneten Lustspielromantiker Eduard Felseck trete uns 'schlechtweg der ganze Heinrich von Kleist' entgegen, so lässt er sich von seinem Eifer zu einer gänzlichen Entstellung des Sachverhalts verleiten. Dabei sind auch einige Einzelargumente ganz verkehrt. 'Eduard verlangt und setzt es durch, dass die Geliebte das erste Wort des Geständnisses spricht, wie auch Kleist gern ein ausdrückliches Liebesbekenntnis fordert'; aber die Sache verhielt sich bei Kleist gar nicht so, denn in dem ersten erhaltenen Brief an Wilhelmine bat Kleist sie, ihn 'in das Heiligthum ihres Herzens einzuführen,' nur nachdem er nicht allein ihr seine Liebe eingestanden, sondern sogar bei ihrem Vater um ihre Hand angehalten hatte.[2]—Charlotte nimmt an Eduards Prüderie Ärgernis, und Tieck erzählt, dass Kleist 'durch alles Gemeine und Niedrige empört wurde'—was aber noch lange nicht beweist, dass Kleist besonders prüde gewesen wäre; seine Werke von Anfang bis Ende beweisen gerade das Gegenteil.—Sophie wirft Eduard seinen Mangel an Gefühl vor: 'Ihr zählt und messt die Sterne; Ihr habt das Regelloseste

[2] Bülows Behauptung (S. 13), Kleist habe 'bei seiner *Verlobung* die Grille als Grundsatz gelten gemacht, dass die Eltern nichts davon zu wissen brauchten,' ist sicher unrichtig; der erste Brief an Wilhelmine zeigt, dass Kleist sie mit 'Sie' anredete, nachdem er beim Vater schon um sie geworben; erst später kommt das vertraute 'Du.'

in Formeln und Systeme gebracht;—aber das Gemüth des Weibes ist euch ein unbekanntes Land.' Damit vergleicht Wolff Kleists Worte an seine Schwester: 'Das Glück kann nicht wie ein mathematischer Lehrsatz bewiesen werden, es muss empfunden werden'—Worte, welche gewis aus des Dichters tiefster Seele gesprochen sind, denn er hegte wie ein echter Romantiker die höchste Ehrfurcht für das Gefühl; nur scheint Wolff nicht zu bemerken, dass Kleist und Eduard Felseck hier als antipodisch entgegengesetzt erscheinen. Was den Wortlaut betrifft, vergleiche man die Äusserung von Frau von Langsalm gegen Fritz in Kotzebues *Wirrwarr* I. 3: 'Dein pedantischer Hofmeister . . . hat allerlei Systeme in deinem Kopf aufgebaut.' —Wo Eduard dann, weil Sophie ihm nicht sofort mit einem Liebesbekenntnis zuvorkommt, spornstreichs nach Amerika flüchten will: 'zu den Wilden . . ., da finde ich noch Herzlichkeit und Treue,' ist eigentlich von 'Rousseauscher schwärmerischer Sehnsucht nach Naturboden und Naturvölkern,' welche allerdings fur Kleist wie für fast jeden deutschen Romantiker charakteristisch ist, gar nicht die Rede; das ist nur der ganz banale Ausdruck der Verzweiflung eines erbitterten Liebhabers. Sagt doch sogar bei Kotzebue der Unbekannte in *Menschenhass und Reue* iv. 3: 'Ihr friedlichen Insulaner der Südsee! zu euch will ich; ihr seid noch unverdorben. . . . Oder zu euch, ihr wackern Bewohner von Bisnapore. . . . Fort! fort aus diesem cultivirten moralischen Lazareth!—Hörst du Franz? morgen mit dem Frühesten.'—Sehr sonderbar ist Wolffs nächstfolgendes Argument. Charlotte spottet über das Liebespaar Eduard und Sophie: "Statt der Neckereyen und der Wortspiele wird man in Euerm Hause nichts als Sentenzen und Sprüchwörter hören,' und Wolff erinnert dabei an Tiecks Bemerkung über Kleists Freude an *Wortspielen,*—also gerade was Eduard abgesprochen wird! Ist es ferner noch nötig, ausdrücklich zu betonen, dass die Wortspiele sowie die Sprichwörter und Sentenzen in der *Familie Schroffenstein* gar nicht 'eigenartig Kleistisch' sind, sondern nur ein Zugeständnis an eine allgemeine litterarische Mode? Bei Kotzebue und andern zeitgenössischen Dichtern kommt dergleichen viel häufiger vor, als bei Kleist.

Ausser Eduard Felseck sollen auch andre Personen in *Coquetterie und Liebe* Kleists Charakter bespiegeln—der Graf Schall, weil er fein aristokratisch ist und sich der Unannehmlichkeit eines Korbes nicht ausstellen will, und der Engländer Williams, weil er entweder trotzig oder ausgelassen und immer halb verrückt ist. Da kann man nur die Gegenbehauptung aufstellen, dass der Graf nichts besonders Kleistisches an sich hat, und dass Williams die ganz stereotype possenhafte Karrikatur des brittischen 'Spleen' darstellt.

Wolff findet in *Coquetterie und Liebe* 'augenfällige äussere Analogien mit Kleists Liebesverhältnis,' aber wiederum dadurch, dass er den beiderseitigen Sachverhalt bedeutend entstellt. 'Im Leben wie in der Dichtung sind die Liebenden Nachbarskinder;' gar nicht, denn Eduard ist als Mündel des Cornelius im selben Hause mit den beiden Mädchen aufgewachsen (S. 63, 101);—'deren Liebe sich auf dem Wege steter Eifersüchteleien äussert' trifft auch nicht zu; dass Kleist häufig über 'Mangel an Liebe' klagte, wie Bülow berichtet, beweist noch lange nicht, dass er eifersüchtig gewesen wäre, und in seinen Briefen ist nicht die geringste Spur von Eifersucht zu entdecken.—'Die Schwester der Geliebten, mit der sich Eduard von Kindheit an immer herumgeneckt hat,[3] ist ebenfalls die einzige Mitwisserin dieser bizarren Neigung'—wiederum eine ganz falsche Deutung; Kleist redet zwar von seiner Braut als von einer Jugendfreundin (Brief an Wilhelmine, 2. Dez. 1801), was jedoch nicht besagen will, dass die Beiden als Kinder mit einander aufgewachsen seien; im Gegenteil, sogar im November, 1799, wie aus einem Brief an Ulrike erhellt, stand Kleist der Familie des Generals von Zenge noch ziemlich fern, und musste er seiner Schwester 'die älteste Zenge' ausdrücklich unter ihrem Namen 'Minette' vorstellen; von Zenge kam übrigens erst im Februar 1799 als Kommandant des dortigen Regiments nach Frankfurt. Auch ist Charlotte im Lustspiel gar nicht in dem Sinne Mitwisserin der Liebe, wie Luise in der Wirklichkeit; Luise war die Ver-

[3] Das ist übrigens ein sehr weitverbreitetes Motiv; um nur ein Beispiel anzuführen: 'Muss ich dich an Julien erinnern? Du warst mit ihr aufgewachsen, sie liebte dich wie ein Kind, sie schrieb dir kindliche Briefe,' u. s. w. (Kotzebue, *Der Verschwiegene wider Willen*, 6. Sc.)

traute der Liebenden, Charlotte dagegen vermutet nur, dass Eduard und Sophie einander lieben, und zwar ehe ein Liebesbekenntnis überhaupt zu Stande gekommen ist (S. 64, 94 f.); das Verhältnis ist also grundverschieden.—'Wilhelmine von Zenge war 1780 geboren, zählte also 1801 ebensoviel Jahre wie im Lustspiel Sophie;' es ist aber kein triftiger Grund vorhanden, die Abfassung von *Coquetterie und Liebe* in das Jahr 1801 zu verweisen, und hätte Kleist seine eigne Liebesgeschichte wiedergegeben, so würde er gewis eher das Alter seiner Braut zur Zeit der Verlobung (19 Jahre) als zur Zeit der Abfassung des Dramas auf seine Liebhaberin übertragen haben.

Wolff getraut sich offenbar nicht, zu behaupten, dass Sophie viel Ähnlichkeit mit Kleists Braut Wilhelmine hätte, doch findet er die äussere Rolle Charlottens ersichtlich nach Wilhelmines 'goldner Schwester' Luise gebildet, ferner soll 'ihr Leichtsinn, ihr gleichgültiges Spiel mit den Männern' sowie ihre Leidenschaft für Verkleidungen an Kleists Schwester Ulrike erinnern. Von Luisens Verhältnis zu Kleist und Wilhelmine war schon die Rede; von ihrem Charakter wissen wir so gut wie gar nichts, sind also nicht in der Lage, sie mit Charlotte vergleichen zu können. Ulrike kennen wir besser, können auch behaupten, dass das Wenigste in ihrem Wesen mit Charlotte verwandt ist; sie war unschön und gar nicht dazu angetan, das andre Geschlecht zu fesseln, scheint sich auch nie darum bemüht zu haben, ein 'gleichgültiges Spiel mit den Männern,' wie die Kokette Charlotte es liebt, kann Kleist also bei ihr nicht beobachtet haben. Ulrikens 'lustiges, zu allem Abenteuerlichen aufgeweckes Wesen' äusserte sich hauptsächlich in einer förmlichen Reisewut und in ihrer sonderbaren Marotte, sich in Männerkleidern vermummt herumzutreiben; keins von beiden kommt bei Charlotte vor. Ueberhaupt ist der ganze Verkleidungsapparat in beiden Lustspielen uraltes Possengut.

Sophie sollte nach Wolffs Hypothese sicherlich nach Wilhelmine gebildet sein, oder mindestens in etwas an die typisch Kleistsche Liebhaberin erinnern, wie sie in Kleists Werken von der *Familie Schroffenstein* bis zum *Prinzen von Homburg* fast immer wiederkehrt; das ist aber gar nicht der Fall. Wilhelmine kennen wir als 'eine heitere, reine und liebevolle Natur,

anspruchslos und genügsam, und, so bereitwillig sie den Sinn für geistige Fortbildung in sich wecken liess, von bürgerlich-bedächtiger und verstandesmässiger Art, die Dinge dieser Welt aufzunehmen' (Wilbrandt). Sophie soll zwar nach ihrer Schwester 'Eduards Schwächen mit Langmuth ertragen,' das tut sie jedoch in der Handlung selbst gerade nicht, erscheint dagegen als abwechselnd neckisch und kalt ironisch, und in ihrem Betragen gegen Eduard als eine ziemlich herzlose Kokette —das gerade Gegenteil von Wilhelmine und auch von dem Griseldis-Typus der Heldin in Kleists Werken. Wo diesem Typus auch die unendliche Geduld abgeht, eignet ihm doch immer die unverbrüchliche Treue und die unbedingte Hingabe an die Liebe. Sogar Thusnelda ist nur eine scheinbare Ausnahme; ihre Koketterie hat einen bestimmten satirischen Gelegenheitszweck.

Auch in dem ersten der beiden Lustspiele, *Das Liebhabertheater*, will Wolff deutliche Berührungen mit Kleists Leben und dessen Verhältnissen erkennen, und auch hier ist fast jedes Argument mehr spitzfindig als zutreffend. 'Aus dem Liebhabertheater sahen wir Kleists dramatische Anfänge sich herausbilden;' das sahen wir gerade nicht. Wir sehen zwar 'ein ernstes und ein schalkhaftes Mädchen,' das ist aber auch der stereotype Lustspielkontrast. 'Vor allem tritt ein Mädchen das ganze Stück hindurch in Mannskleidern auf . . . und dies Mädchen reist in Gesellschaft eines Mannes umher—ganz wie Ulrike mit Kleist;' lieber ganz wie zum Beispiel Miranda in Kotzebues *Bayard* und die Baronin im *Rehbock*, oder Imogen und ein dutzend andre bei Shakespeare; wir haben es hier eben mit einem viel gebrauchten romantischen Motiv zu thun.—Der Held heisst Roderigo, wie der junge Liebhaber in der *Familie Ghonorez*, und wie Schillers Posa auch heisst, der ein Lieblingsheld Kleists war, und der Name Brigitte kommt vor, wie auch im *zerbrochenen Krug* und im *Käthchen*; wenn aber unter dreizehn Rufnamen in diesen beiden Lustspielen z w e i mit Kleistschen Namen gleichlauten, stimmen deren mindestens a c h t mit Kotzebueschen Namen überein. Dazu sollte Wolff, der doch auf die geringsten Kleinigkeiten eingeht, bemerkt haben, dass *Das Liebhabertheater* durchweg

Roderigo buchstabiert, Kleist dagegen im Entwurf der *Familie Thierrez* wie in der *Familie Ghonorez*, also gerade 1801–2, immer *Rodrigo* schrieb, und dass Schiller die Form *Roderich* gebraucht.—'Die Geliebte des Helden ist, wie Wilhelmine, die Tochter eines Offiziers, er selbst desgleichen Offizier, der seinen Dienst quittiert;' nun, bei Kotzebue wimmelt es geradezu von Offizieren und Offizierskindern, und wo Roderigo-Karl seinen Dienst zu quittieren verspricht, sehen wir nur die banale Lösung einer possenhaften Liebesintrigue, die mit Kleists Aufgabe der militärischen Laufbahn nicht die entfernteste Ähnlichkeit hat.

Es ist merkwürdig, dass Wolff sich durch seine eigne Voraussetzung von zu vermutenden Lustspielen des jungen Kleist (S. XIV) nicht gezwungen sieht, im *Liebhabertheater*, welches noch früher als *Coquetterie und Liebe* entstanden sein soll, eine 'unwillkürliche Individualisierung des Helden nach der Seele des Dichters selbst' nachzuweisen. Der Nachweis würde aber auch viel Mühe kosten, denn von Kleistschen Charakterzügen ist bei Roderigo keine Spur zu entdecken; auch zeigen die Frauencharaktere nicht die geringste Verwandtschaft mit Wilhelmine oder Ulrike.

Sehr viel Gewicht legt Wolff auf zahlreiche mehr oder weniger genaue verbale Parallelen zwischen den Lustspielen und Kleists Briefen, und auf das Vorkommen vermeintlich Kleistscher Stileigenheiten. Um den Wert solcher Übereinstimmungen zum Feststellen der Verfasserschaft anonymer Werke zu prüfen, habe ich die beiden Lustspiele mit Kleists Briefen und seinen Werken bis *Penthesilea* verglichen (also Wolffs Material bedeutend ergänzt), dann mit einer an Umfang ungefähr gleichen Anzahl Werke Kotzebues, wobei mindestens ebenso überraschende Parallelen in Menge zum Vorschein kamen. Zu diesem Zweck eignen sich die Werke Kotzebues ganz besonders, erstens weil sie wenigstens nach einer Seite hin die dramatische Durchschnittsmode der Zeit repräsentieren, dann weil es Niemandem einfallen könnte, "spezifisch Kleistisches" bei Kotzebue zu suchen; ein weiterer Abstand an Geist und Stil zwischen zwei zeitgenössischen Dichtern ist kaum denkbar. Das ganze gesammelte Material zu verwerten verbietet der Raum; einige Proben werden aber genügen, um die

Unzuverlässigkeit von Wolffs Verfahren darzutun. Um Wolff das grösstmögliche Zugeständnis zu machen, habe ich in der Hauptsache nur das berücksichtigt, was dieser als unverkennbar Kleistisch hervorhebt, und viele frappante Übereinstimmungen mit Kotzebue bei Seite gelassen.

Eduard stellt 'die Eitelkeit und die Mode' als Feinde der Liebe dar; Kleist schreibt: 'An den Höfen herrscht die Mode, und die Liebe flieht vor der unbescheidnen Spötterin;' Kotzebue: 'Sie wähnten glücklick zu sein? ach! das Glück wohnt nicht im Geräusch der verdorbenen Welt!' (*Der Edukationsrath*, 4. Auftr.).—Eduard sagt: 'Die Männer können uns nur äussere Güter rauben; wer uns die Herzen stiehlt, ist unser ärgster Feind;' Kleist: 'Das Herz ist das einzige Eigenthum, das wir uns lieber rauben lassen, als auf Bitten und Gesuche verschenken;' Kotzebue: 'Man kann sich Arme kaufen, Herzen nicht' (*Bayard*, I. 5); in beiden Fällen ist die eigentliche Gedankenverwandtschaft gleich gering.—Graf Schall bemerkt über Sophie: 'Sie ist blos Geist und Vernunft, sagte ich zu mir selbst . . . da sah ich einmal beym Anhören einer rührenden Geschichte eine Thräne in dem schönen Auge blinken, und nun suchte ich Ihren nähern Umgang;' als Wilhelmine den Eindruck geschildert hatte, die eine Erzählung auf sie gemacht, antwortete Kleist: 'So tief kannst Du empfinden, Mädchen? . . . dass Du so tief und innig empfinden kannst, war mir eine neue, frohe Entdeckung;' Wolff hätte hier auch an den ersten Brief an Wilhelmine erinnern können, wo Kleist sich über die 'Freudenthräne, die Sie bei der Erklärung Ihres Vaters vergossen haben' höchlich freut; aber die e i n e Thräne ist bekanntlich ein allgemeines Merkmal der romantischen Empfindsamkeit; auch bei Kotzebue kommt eine solche Thräne als Zeugnis eines weichen, edlen Herzens häufig vor—sogar Ligny in *Bayard* weint eine solche.

Graf Schall nennt Sophie 'Frey vom Sturm der Leidenschaften'—'Nur wenige besitzen eine so glückliche Gemüthsruhe wie Sie, schöne Sophie,' worauf diese antwortet: 'Und wer sagt Ihnen, dass ich diese heilige Ruhe geniesse?' Mit diesen banalen Worten will Wolff Kleists übermächtige Sehnsucht nach Ruhe, die sich in den Briefen in leidenschaftlichen Worten ergiesst, in

Beziehung bringen; viel näher berühren sie sich mit Kotzebueschen Ausdrücken, wie z. B.: 'Dort ist Ruhe, . . . Mag's von aussen stürmen, wenn nur das Herz nicht tobt' (*Menschenhass und Reue*, III. 3), oder: 'Nach manchen Stürmen des Schicksals glaubte ich hier unter edeln Menschen eine Freistatt gefunden zu haben' (*Der Rehbock*, II. 2).

Kleists Bilderjagd, seine Gewohnheit, 'jedes Bild so lange hin- und herzuwenden, bis es allseitig erschöpft ist,' findet Wolff natürlich in diesen Lustpielen wieder, doch scheint es ihm nicht eingefallen zu sein, nachzusehen, ob vielleicht andre Dichter auf die Bilderjagd zu gehen pflegen und ihre Bilder gelegentlich zu Tode hetzen. 'Den glänzenden Vorzug wie die Schattenseite der von andern Werken bekannten Diktion Kleists überhaupt' sieht Wolff in den Bildern dieser Lustspiele—ohne uns zu sagen, worin dieser Vorzung eigentlich bestehen soll. Aber gerade das Schlagende, Verblüffende, manchmal Bizarre, oft wunderbar Poetische in Kleists Bildersprache vermisst man hier ganz; dagegen findet man zum Überdruss die gemacht-geistreiche Spiegelfechtereī, den mühsam ausgeklügelten Replikenkram, die für eine tief prosaische Natur wie Kotzebue charakteristisch sind. Einige Beispiele werden das klar machen.

'Auffallend viele Bilder,' sagt Wolff, 'sind—gerade an einem eben aus dem Offiziersstande geschiedenen Dichter begreiflich—der militärischen Sphäre entnommen.' Nun sind aber Bilder auf Krieg und Waffen bezüglich in Kleists Briefen und seinen Werken verhältnismässig selten, dagegen bei Kotzebue auffallend zahlreich, obgleich Letzterer nie Offizier war. In Wolffs beiden Lustspielen kommen folgende bezeichnende Bilder vor: 'Ich legte eine eigne Mine an, sie wurde aber gesprengt' (S. 49) und 'List um List, eine Mine gegen die andere' (S. 125). 'Wir haben nun wohl alle . . . die Musterung passiren lassen' (S. 57). 'Suchen Sie meine Allianz. . . . Meine Waffen sind nur defensiv; ich streite nur für meine Unabhängigkeit' (S. 59). 'Sie sind zu hitzig, Sie laufen gleich Sturm. Schliessen Sie die Festung lieber ein, hungern Sie sie aus. Was? soll ich Ihnen erst die Kriegslisten lehren?' (S. 84). 'Ich muss das Terrain recognosciren' (S. 91). 'Stolz gegen Weiber ist ein Schwerdt, das seinen eigenen Herrn verlezt' (S. 77). 'Beyde müssen bald

das Feld räumen und ich setze mich als Sieger in den einigen Besitz' (S. 111).—Bei Kleist stehen folgende Bilder den oben citierten am nächsten, und da springt der Gegensatz gleich in die Augen: 'Um die Täuschung vollends mit dem Dolche der Wirklichkeit niederzubohren' (Biedermann, Kleists Briefe an seine Braut, S. 18). 'Denn in die Brust schneid' ich mir eine Wunde, Die reiz' ich stets mit Nadeln, halte stets Sie offen, dass es mir recht sinnlich bleibe' (*Ghonorez*, Z. 870 ff.). 'Da ist die Eve noch! sag' ich Und schicke freudig euch, von wo die Ohren Mir Kundschaft brachten, meine Augen nach—Und schelte sie, da sie mir wiederkommen, Für blind und schicke auf der Stelle sie Zum zweitenmal, sich besser umzusehen . . .' (*Krug*, Z. 903 ff.). 'Denn jetzt steig' ich in meinen Busen nieder, Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz, Mir ein vernichtendes Gefühl hervor. Dies Erz, dies läutr' ich in der Glut des Jammers, Hart mir zu Stahl; tränk' es mit Gift sodann, Heissätzendem, der Reue, durch und durch; Trag' es der Hoffnung ew'gem Amboss zu, Und schärf' und spitz' es mir zu einem Dolch; Und diesem Dolch jetzt reich' ich meine Brust' (*Penthesilea*, Z. 3024 ff.).—Jetzt eine kleine Blumenlese aus Kotzebue: 'Wir müssen schnell eine andre Mine springen lassen' (*Blind geladen*, 11. Auftr.). 'Nun, so müssen wir sehen, wer am hartnäckigsten das Feld behaupten wird.—Ich weiche nicht eher, bis meine Fahne von der Festung weht. Sieg oder Spott ist die Losung. . . . Ein Complot, pfui! Man nennt es eine Allianz oder eine Coalition. . . . Nun bin ich Ihr Rekrut mit Leib und Seele' (Daselbst, 3–4. Auftr.). 'Der Kopf ist die Festung, die den Eingang zum Herzen vertheidigen soll; aber heut zu Tage umgeht man die Festungen' (*Der Rehbock*, 5. Auftr.). 'Die eheliche Zärtlichkeit rührt die gedämpfe Trommel, und der Herr Bruder lässt seine Truppen abmarschiren, gerade wenn die Reserve vorrücken und den Sieg entscheiden sollte' (*Die eifersüchtige Frau*, I. 4). 'Madame Müller, ich bringe Ihnen einen Invaliden, der in Zukunft zu keiner andern Fahne schwören soll, als zu der Ihrigen' (*Menschenhass und Reue*, II. 5). 'Jetzt ist der Feind noch in Allarm. Wir müssen temporisiren. Es liegen mir gar zu viel Feinde auf dem Halse, und ich steh' allein.—Ich werde mir doch wohl Alliirte suchen

müssen' (*Pagenstreiche,* III. 13). 'Wir wollen Sturm laufen' (*Die beiden Klingsberg,* IV. 2). 'So wird ein solcher Blick der lieben Frau zum Dolche' (*Der häusliche Zwist,* 3. Auftr.). 'Eine von uns beiden muss das Feld räumen' (*Menschenhass und Reue,* IV. 6).

'Markant durchgeführt sind auch Bilder und Wortspiele aus der Spielwelt,' sagt Wolff, als ob das auch 'spezifisch Kleistisch' wäre. Vergleichen wir wieder. Lustspiele: 'Doch steht unser ganzes Glück auf dem Spiel' (S. 40). 'Sie sind mir aber noch Revanche schuldig' (S. 49). 'Spielen? Ganz recht, bey Euch ist alles nur Spiel, und obendrein spielt Ihr falsch; denn es giebt mehr Nieten als Gewinner, und das grosse Loos kömmt gar nicht heraus.—Begnügen Sie sich mit einer Ambe oder einem Auszug, und gönnen Sie andern auch etwas.—Ich kenne einen, der schon lange in Ihre Herzenslotterie gesezt hat, aber noch immer durchgefallen ist' (S. 59).—Kleist: 'Der Würfel liegt, und, wenn ich recht sehe, . . . so stehen die Augen gut' (Biedermann, S. 71). 'In meinem Kopfe sieht es aus wie in einem Lotteriebeutel, wo neben einem grossen Loose tausend Nieten liegen' (Koberstein, Kleists Briefe an Ulrike, S. 25). 'Das Leben ein schweres Spiel . . . weil man beständig und immer von Neuen eine Karte ziehen soll und doch nicht weiss, was Trumpf ist' (Daselbst, S. 50). 'Die Gnade des Königs nicht zum drittenmal auf's Spiel zu setzen' (Das. S. 104). 'O niemals ein Gewinnst kann mir ersetzen, Was mir auf dieser Nummer fehlgeschlagen' (*Ghonorez,* Z. 2665f.). 'Doch ganz gewonnen Ist, wie geschickt du's führst, noch nicht dein Spiel.—Willst du ein Beispiel sehn, wie sicher meins, Die Karten mögen liegen, wie sie wollen?' (*Guiskard,* Z. 261ff.).—Kotzebue: 'Setzt vielleicht seine Ehre auf eine Karte' (*Stricknadeln,* II. 8). 'Warte dein Spiel ruhig ab! ich will die Karten schon mischen' (*Menschenhass und Reue,* III. 5). 'Jetzt Revange, Herr Bruder!' (*Pagenstreiche,* III. 15). 'So ist das Spiel noch nicht verloren. Mich kannst du brauchen, wie den Skis im Tarok. Aber lass mich doch ein wenig in deine Karte sehn' (*Landhaus an der Heerstrasse,* 1. Sc.).

Wolff weist ferner hin auf 'originelle Bilder aus dem Kommerz- und Zolldepartement, dem sich Kleist damals zugewandt.'

Ob sich auch Kotzebue diesem Departement zugewandt, ehe er Bilder aus dem Handels- und Finanzwesen prägte?—Die Lustspiele weisen Bilder wie folgende auf: 'Seine Firma mag gut seyn; aber taugen wir beyde deshalb zu einer Ehestandscompagnie?' (S. 60). 'Mädchen sind Güter auf der See; es giebt Klippen und Sandbänke; die einzige sichere Assecuranz für sie ist der Ehestand' (S. 62). 'Ihr Witz macht Bankerott' (S. 104). Tom will Nanntchen küssen; sie sagt: 'Nein, nein, ich pränumerire nicht' (S. 89).—Kleist hat folgende: 'Wenn gar ein ganzer Tag ohne solche moralische Revenüen vergeht . . . Ein Capital müssen wir haben, und wenn es kein Geld ist, so muss es Bildung sein' (Biedermann, S. 124). 'Daher kann ein Wechsler die Ächtheit der Banknote, die sein Vermögen sichern soll, nicht ängstlicher untersuchen, als ich Deine Seele' (Daselbst, S. 139). 'Denn meine Absichten und meine Entschlüsse sind solche Schaumünzen, die aus dem Gebrauche gekommen sind und nicht mehr gelten; daher zeige ich sie gern zuweilen einem Kenner der Kunst, damit er sie prüfe und mich überzeuge, ob, was ich so emsig und eifrig sammle und aufbewahre, auch wohl ächte Stücke sind, oder nicht' (Koberstein, S. 7). 'Denkst Du, Ich werde dein verfälschtes Herz auf Treu Und Glauben zweimal als ein ächtes kaufen?' (*Ghonorez*, Z. 693ff.). 'Ob ihr mir Wahrheit gabt? O scharfgeprägte, Und Gottes leuchtend Antlitz drauf. O Himmel! Dass ich nicht solche Münze mehr erkenne!' (*Krug*, Variant, Z. 468ff.).—Kotzebue: 'Ein Frauenzimmer bin ich allerdings, mein Herr, doch keine Waare, die sich nach Belieben verhandeln lässt' (*Rehbock*, III. 6). 'Der Herr Graf verpfändete dagegen ihr Ehrenwort.—Ein kostbares Pfand.—Und doch war der Fremde so unverschämt, zu behaupten, es sei keine sichere Hypothek' (*Die Witwe und das Reitpferd*, 4. Auftr.). 'Im Grunde freut es mich, dass Schmeicheleien hier falsche Münze sind' (*Die beiden Klingsberg*, II. 15). 'Aber sie mögen dich nun bezahlen in dieser oder in jener Münze, du bist immer betrogen' (*Menschenhass und Reue*, III. 2). 'Liebeserklärung . . . aus einem von Ihnen aufgefangenen Liebesbriefchen entlehnt.—Also doch immer geborgt?—Nicht doch! Alte einkassirte Schuld, abgeschrieben von einem Billet-doux, das Sie vor sechs Jahren von

mir erhielten.—Wie ökonomisch!' (Daselbst, IV. 9). 'Ach! nur . . . was überall Zinsen trägt, Kopf und Fleiss sind wahrer Reichthum' (*Klingsberg,* II. 14). 'So müssen Sie mir wenigstens einen Kuss pränumeriren' (*Wirrwarr,* II. 3).

Wolff bezieht Williams Vergleich: 'in die Welt nur noch wie in einen Guckkasten hineinsehen' auf Kleists Worte: 'so ist es, als ob man in einen Kuckkasten gesehen hätte' (Biedermann, S. 214); aber auch Kotzebue hat: 'wo immer etwas Neues, wie in einem Guckkasten, vorüber zieht' (*Landhaus an der Heerstrasse,* 3. Sc.). Wiederum übersieht Wolff die orthographische Abweichung bei Kleist.

'Wie auch blosse Wortspiele bis zum Äussersten ausgepresst werden,' sagt Wolff, 'zeigt z. B. der Schluss des I. Aufzugs: Williams vergass den Ring wieder anzustecken; Sophie vergass sein Vergessen; Eduard vergisst sich, wie Sophie ihm vorwirft; er aber will nicht entscheiden, wer sich hier am meisten vergessen hat.' Nun kommen aber solche Wortspiele bei Kotzebue massenhaft vor, viel häufiger als bei Kleist. Hier nur ein Beispiel: 'Ich *verstehe* Sie nicht.—Wollte Gott, ich *verstünde* mich selbst nicht.—Hüten Sie sich, Her Stallmeister, dass ich, wider meinen Willen, Sie nicht *verstehen müsse.* . . . *Vergessen* Sie nicht, dass mein Gemahl in mir eine Sterbliche zu besitzen glaubt. . . . Für Schwachheiten habe ich kein *Gedächtnis.* . . . Sie mögen bleiben —vorausgesetzt, dass Sie nie *sich vergessen* werden' (*Der Rehbock,* II. 2). So vollkommen geistlos sind Kleists Repliken nie.

Es wäre ein Leichtes, hier seitenlang die auffallendsten Übereinstimmungen in der Bildersprache zwischen den beiden Lustspielen und Kotzebues Werken aneinanderzureihen, wofür Kleists Werke keine Parallelen aufweisen, aber aus dem schon Verzeichneten geht wohl zur Genüge hervor, wie zuverlässig Wolffs Beweisführung in diesem Punkt ist. Nur noch ein paar Beispiele, um noch deutlicher zu zeigen, wie es mit der vermeintlich spezifisch Kleistschen' Eigenschaft, die Bilder allseitig zu erschöpfen, bestellt ist. In den beiden Lustspielen ist das am längsten gehetzte Bild wohl dieses: 'Ich verstehe mich etwas auf die Misanthropie, und halte die deinige nicht für unheilbar. Eduard . . . hatte einen ähnlichen Anfall; vielleicht wäre Euch beyden eine sympathetische Cur dienlich. Nebst andern Heil-

mitteln suchte ich ihn mit der Geschichte eines gewissen Ringes zu zerstreuen, und siehe da, es trat sogleich eine Crisis bei ihm ein. . . . Er hat kein Vertrauen zu mir, und das ist bey jeder Cur das Unentbehrlichste. . . . Ah, da kömmt der andere Patient,' (S. 99 f.). Ähnliches leistet auch Kotzebue sehr häufig, z. B.: 'Es thut weh, wenn das tiefste Gefühl immer kalt bespöttelt wird. Dem Fieberkranken Eis auf die Herzgrube legen, ist ein verzweifeltes Mittel.—Es hilft aber zuweilen. Übrigens freut es mich, dass Sie selbst bekennen, Ihre Liebe zu mir sei eine Krankheit.—O ja wie das Heimweh, das zu tödten vermag, wenn die Sehnsucht ungestillt bleibt.—Wer schon öfters an dieser Krankheit darnieder lag, weiss auch Mittel dagegen,' (*Stricknadeln*, III. 1). Oder dieses: 'Sie gleichen der Aloe, Sie blühen nur alle hundert Jahr ein Mal.—Nun, mein Schatz, Ihre Blüthezeit ist ja auch vorüber.—Aber die gnädige Tante hat eine Frucht getragen.—Die du Schelm pflücken sollst.—Wenn sie nicht wurmstichig wäre.' (*Wirrwarr*, I. 2). Geradezu endlos ausgeführt sind die Bilder aus der Seefahrt in den *Indianern in England*.

In der grammatischen und orthographischen Sprachhandhabung findet Wolff auch manche 'spezifische Kleistsche Eigentümlichkeiten,' welche noch kurz zu besprechen wären. Das Meiste, was Wolff hier anführt, ist so uneigenartig wie nur möglich; das Wechseln von *kommt* mit *kömmt*, *Herren* mit *Herrn*, Ausdrücke wie 'Sieht sich im Spiegel,' 'auf den Abend wird getanzt,' auf französiche Wendungen wie 'ist an der Toilette," "studirt auf ein Impromptu' u. s. w., könnten bei jedem beliebigen Schriftsteller der Zeit vorkommen; auch Kostruktionen wie 'schreie ich das ganze Haus in den Garten hinunter,' 'mich aus meinem Unmuth herausscherzen' sind ganz gewöhnlich, und haben mit Kleists kühner und plastischer Sprachbehandlung nichts zu schaffen. Eine Fülle Fremdwörter soll auch auf Kleist hinweisen, der französisch geläufiger als deutsch gesprochen haben soll. Lehrreich ist in dieser Beziehung ein Vergleich des fremdsprachlichen Materials in den beiden Lustspielen mit demjenigen in Kleists Briefen und Werken und bei Kotzebue. In den beiden Lustspielen kommen 163 verschiedene Wörter und Ausdrücke vor, welche billig als fremdsprachlich gelten können;

davon finde ich nur 37 bei Kleist wieder belegt, gegen 113 bei Kotzebue; 30 Fremdwörter haben die Lustspiele mit Kleist und Kotzebue gemein, 83 mit Kotzebue allein, nur 7 mit Kleist allein. Dabei ist noch zu bemerken, dass die Übereinstimmungen nichtfranzösischer Fremdwörter sämtlich mit Kotzebue allein stattfinden (u. A. *brittisch, incognito, Insulaner, Lady, magnetisch, Miss, Physiognomie, Punsch, Qui pro quo, Spleen, Starost, Victoria, Zephyr.*)—Dass ferner die 'Vorliebe fur jede Art der Antithese' ebensowohl zu Kotzebues wie zu Kleists Stileigentümlichkeiten gehört, ist es wohl kaum nötig, mit Beispielen besonders zu erhärten.

Wolffs Schlüsse aus der Orthographie der beiden Lustspiele sind wiederum ganz unzuverlässig. Der Text wimmelt von Druckfehlern und zeigt überhaupt die höchste orthographische Inkonsequenz; Formen mit *k* und *ck, z* und *tz, f* und *ff, f* und *v, k* und *c, c* und *z, s* und *sz, eu* und *ey,* mit und ohne Vokalverdoppelung und Dehnungs-*h* (sogar *verliehren!*) gehen auf die verworrenste Weise durcheinander; so auch *kommt* und *kömmt, fodern* und *fordern, Ihrentwegen* und *Ihretwegen.* Aus diesem bunten Allerlei sucht Wolff gerade solche Absonderlichkeiten heraus, welche auch bei Kleist gelegentlich vorkommen, lässt alles Unkleistische bei Seite, und meint dann, unverkennbare Merkmale Kleistschen Ursprungs entdeckt zu haben. 'Spezifisch Kleistisch' soll die Apostrophierung von *sah', blieb'* u. s. w. sein—vermutlich weil Wolff es behauptet; auch darin schwankt der Text. *Scheue, Trümmern, irrdisch* sind wohl ebensosehr eigenartige Schreibweise des Verfassers wie z. B. *sammmt* und *Tichter* in einer wohlversorgten Ausgabe von Kotzebues 'Bayard.' Wie in Kleists Werken, finden wir eine Schwankung zwischen *ig* und *igt,* aber auch *ich* kommt vor, wie nie bei Kleist; *ü* statt *i* stimmt zwar zu Kleists Sprachgebrauch, ist aber auch allgemein niederdeutsch und mitteldeutsch, und Kleist schrieb gerade nicht *kützlich,* sondern *kitzlich.*—Wolff sagt nichts von der ganz konsequenten Schreibung *ey,* welche stark gegen Kleistsche Verfasserschaft zeugt, da Kleist immer *ei* schrieb, und da in der gedruckten 'Familie Schroffenstein' (ebenfalls bei Gessner gedruckt!) auch *ei* steht. Merkwürdig ist es auch, dass *Das Liebhabertheater* durchweg *vor sich* setzt,

Coquetterie und Liebe dagegen immer *für sich;* Ersteres kommt bei Kleist nicht vor.

Wolff findet Kleists Neigung zur Verwendung des Silbers in Attributen und Zusammensetzungen in den Lustspielen wieder: 'ausser dem Namen Silberbach könnten wir beiher der "Stimme so klar wie von Silber" gedenken (ebenso zweimal in *Penthesilea*);' der Name Knallsilber und die Bilder 'hell und klar wie Glöcklein aus purem Silber' und 'ich höre ihre Silberstimme' bei Kotzebue gehören dann auch wohl hierher.—'Die Klage über die Unterdrückung des armen Herzens ist ein echt Kleistisches Motiv,' meint Wolff; er hätte sagen sollen, ein echt romantisches Motiv, welches für das betreffende Zeitalter so allgemein bezeichnend ist, dass es sogar bei dem in vielen Stücken antiromantischen Kotzebue sehr häufig wiederkehrt.—'Kleistisch ist mit Betonung der Bewegung konstruiert: er macht Verse in Musen-Almanache, auf deine heitre Stirn Furchen eingraben, u. ä.'; auch Kotzebueisch, z. B.: 'Aus dem Staub, in den die Selbstverachtung Menschen krümmt.'—'Frappierend märkisch ist der ungewöhnlich ausgedehnte Gebrauch von machen'—gerade so frappierend, wie bei Kotzebue; die Beispiele liessen sich endlos häufen.—Schliesslich ist der 'gewandte, flüssige Stil,' welchen Wolff richtig hervorhebt, eben auffallend unkleistisch; von wirklich individuell charakteristischen Kleistschen Eigenheiten, wie sie in Minde-Pouets Buch über Kleists Sprache und Stil ausführlich behandelt sind, ist in diesen Lustspielen nicht das geringste zu finden. Freilich ist Minde-Pouets Darstellung darin irreführend, dass sie nicht sorgfältig genug zwischen Gemeingut und Privateigentum sondert.

Nur noch ein Argument, auf welches Wolff viel Gewicht legt: der 'unmillkürlich jambische Rhythmus und Schwung weiter Strecken des Prosadialogs.' Ich schlage ganz aufs Geratewohl Kotzebues *Wirrwarr* auf, das Buch öffnet sich bei der dritten Scene des zweiten Akts, da steht gleich folgender Dialog zwischen Selicour und Doris, welcher sich, in 'Verse' verteilt, gar wohl mit der Stelle vergleichen lässt, die Wolff aus *Coquetterie und Liebe* citiert:

Der Himmel stehe Ihnen bei
Wenn ich Eins von jüngerm Datum finde.—

Sie sollen gar nichts finden. Her damit!—
Ich proponire einen Frieden.
Erst die Eroberung heraus gegeben! ich
Bestehe auf dem status quo.—Ich negocire.
Wir treffen einen Tausch. Da ist mein Taschenbuch.—
Was soll ich damit?

Um zu zeigen, wie leicht es ist, auffallende Übereinstimmungen zwischen litterarischen Werken derselben Periode zu finden, seien hier einige von vielen solchen zwischen Wolffs beiden Lustspielen und Kotzebues Werken angeführt: Wohlgemuth spielt die Rolle des Biedermann in *Menschenhass und Reue* (*Lustspiele*, S. 17); Sperling spielt den Peter in *Menschenhass und Reue* (*Kleinstädter*, II. 3). Den Baron mit einem lebhaften Interesse für das Liebhabertheater finden wir z. B. im *Vielwisser* wieder. Der Baron und Julie zählen die Schauspielfächer auf (S. 5, 25); so Dreipfennig im *Vielwisser* (I. 2) und Frau von Altenhayn in der *respectablen Gesellschaft* (6. Auftr.); daselbst wird der 'neuesten Trauerspiele' satirisch gedacht, gerade wie im *Liebhabertheater*. Williams ist ein steinreicher Ausländer, der die Pfund Sterling zu tausenden verschleudert, und seiner Geliebten, die ihn nicht wieder liebt und am Ende nicht heiratet, einen sehr kostbaren Ring giebt; genau so Kaberdar in den *Indianern in England.* Die Scenen, wo Eduard nach Amerika will und Sophie ihn aufhält (S. 122 f.) und wo Charlotte und Sophie maskirt den Grafen überlisten (S. 117 ff.) zeigen eine verblüffende Ähnlichkeit mit den Scenen zwischen Clara und Wallfried [4] und Clara, Margaretha und Wenzel in der *Feuerprobe.* Die verkleidete Emilie-Felix spricht von sich selbst als von einer Schwester 'die mir von Kindheit auf sehr ähnlich war' (S. 38), gerade wie die verkleidete Miranda in *Bayard* (III. 7) von sich selbst als 'meine Zwillingsschwester.' Roderigo-Karl und Emilie-Felix treten als unbekannte Schauspieler auf, spielen ihre eigne Geschichte und geben sich so zu erkennen; genau so Babet im *Vielwisser* (III. 8).[5] Die doppelte Verkleidung der Emilie-Felix finden wir bei der Baronin im *Rehbock* genau wiedergegeben. Die possenhafte Verwechslung der Verkleideten

[4] Ebenso die Scene zwischen Fazir und Liddy, *Indianer in England*, II. 12.

[5] Dasselbe Motiv in Schröders *Porträt der Mutter*, welches auch andre merkwürdige Ähnlichkeiten mit den beiden Lustspielen aufweist.

und die dadurch verfehlte Verführung in *Coquetterie und Liebe* begegnet z. B. im *Wirrwarr*. Charlotte spricht von einer Ehestandscompagnie; Kotzebue liebt solche Zusammensetzungen mit *Ehestand:* Ehestandscompliment, Ehestandshimmel, Ehestandskatechismus, Ehestandsgericht, u. s. w. Kotzebuesche Lieblingsausdrücke, wie *weiss machen, mein Gott, verdammt, Topp! Frauenzimmer, den Staar stechen, den Kopf warm machen, zum Kreuz kriechen, einen Korb kriegen, zum Narren haben* kommen in den Lustspielen häufig vor, bei Kleist dagegen selten oder gar nicht. Die Zunamen in den beiden Lustspielen: Eichthal, Silberbach, Wohlgemuth, Felseck, Schall, erinnern an die gewöhnlichen Kotzebueschen Namen, wie Eschenholz, Greisenthal, Blumenau, Knallsilber, Kindlein, Bittermann, Wolkenstein, Trott, Freude. Auch Kleist hat Schroffenstein und Wetter von Strahl, doch sind das Ausnahmen.

Die häufigen und meistens satirischen Anspielungen auf ältere und neuere Litteratur, auf Schriftsteller und andre Berühmtheiten, sind ganz nach der Art Kotzebues; in Kleists Werken kommt solches fast gar nicht vor. Kotzebue verhöhnt gern Lohenstein, wie Charlotte über die asiatische Banise spottet. Buonaparte und Seladon erscheinen auch, gerade in dieser Schreibweise, bei Kotzebue. Der Baron spricht vom grossen Iffland, wie auch Blum in *Blind geladen*. Shakespearesche Charaktere werden herangezogen, wie häufig bei Kotzebue. Roderigos Worte über 'einen auf Reisebeschreibungen herumwandernden Autor' (S. 26) scheinen auf Nicolai zu zielen; gerade so die Reisen des Herrn von Kreuzquer in *Pagenstreiche*. Charlotte erwähnt Grandison (S. 105), wie Eulalia Lovelace (*Menschenhass und Reue*, III. 7). Die Mode-Romane werden mit einem versteckten Seitenhieb gegen Lafontaine im *Liebhabertheater* bespöttelt: 'Unsere beliebtesten Romane sind gleichsam eine hohe Schule der Liebe, und die Weibchen sind klug und schöpfen nur aus der Fontaine' (S. 20), und weiter oben: 'Meine Landsmänninnen sind mir, seitdem sie den Jean Paul lesen, zu thränenreich und mondsüchtig.' Sehr ähnlich lautet eine Stelle bei Kotzebue (*Kleinstädter*, I. 5): 'Die neuen Romane hat er alle gelesen, und folglich kennt er das menschliche Herz. . . . Die weinerlichen Romane sind aus der Mode . . .

Räuber mussen es sein, Banditen. . . . Schade nur, dass unsere Dichter so wenig Patrioten sind, und immer nur Italiener verewigen.' Geradezu unkleistisch ist die Verspottung von Lafontaine, dessen Werke Kleist im Jahre 1801 zweimal mit Anerkennung erwähnt (Biedermann S. 140, Koberstein S. 59). Die Persiflage des historischen Trauerspiels (*Liebhabertheater*, S. 33) erinnert an die unaufhörliche Satire der neuern Tragödie (Lessing, Goethe und Schiller, Klinger und Leisewitz, Tieck und die Schicksalstragödie) bei Kotzebue. Wie kann man Kleist eine solche Persiflage zumuten, gerade zur Zeit wo seine höchste Bewunderung *Wallenstein* und *Don Karlos* galt und wo er selbst Pläne zu lauter historischen Dramen—Guiskard, Ghonorez, Leopold von Osterreich, Peter der Einsiedler—mit sich herumtrug? Dass es Kleist übrigens gerade in Jahre 1801 mit seinem litterarischen Schaffen heilig ernst war, sieht man aus dem Brief vom 10. Oktober an Wilhelmine: 'Ich habe mir . . . in einsamer Stunde ein Ideal ausgearbeitet; aber ich begreife nicht, wie ein Dichter das Lied seiner Liebe einem so rohen Haufen, wie die Menschen sind, übergeben kann.—Dich wollte ich in das Gewölbe führen, wo ich mein Kind, wie eine vestalische Priesterin das ihrige, feierlich aufbewahre bei dem Schein der Lampe.' Ist es wohl möglich, bei solchen Worten an Sächelchen wie *Das Liebhabertheater* oder *Coquetterie und Liebe* zu denken?

Bei fast jedem beliebigen Lustspieldichter der romantischen Periode wären ebenso auffallende Übereinstimmungen mit den von Wolff entdeckten Werkchen zu finden, wie bei Kleist und Kotzebue. Um dieses kurz nachzuweisen, sei hier noch ein einziges Lustspiel, Bretzners *Räuschchen*, zum Vergleich herangezogen; wären der Verfasser und das Datum dieses Werkes unbekannt geblieben, so würde es gar nicht schwer fallen, dasselbe nach der Wolffschen Methode für Kleist in Anspruch zu nehmen, Die Personennamen Julchen, Sophie, Eduard, Karl erinnern stark an die Namen der beiden Lustspiele; der Name Wilhelmine und Ausdrücke wie 'goldne Schwester,' 'Goldmädchen,' 'Wie siehts aus in der Herzkammer?' u. s. w. weisen direkt auf Kleist. Wilhelmine und Sophie bieten denselben Kontrast wie Charlotte und Sophie, Karl ist Kleist ebenso

ähnlich wie Eduard in *Coquetterie und Liebe.* Wilhelmine kommt Eduard mit einem Liebesbekenntnis zuvor, und sie hat früh Sophiens Liebe für Karl erraten. Der eine Liebhaber ist ein reicher, hitziger Engländer, der sein Mädchen kurzentschlossen entführen will, wie Williams. Die wohlbekannte 'eine Thräne' wird vergossen, Romane werden als 'gefährliche Bücher für ein junges Mädchen' missbilligt und die 'übeln Früchte der neumodischen Lektüre' bedauert. Verblüffende Ähnlichkeiten in der Bildersprache fallen auf und viele Bilder sind auch richtig zu Tode gehetzt; so aus dem Kriegsleben (Gewehr strecken, schwere Artillerie spielen lassen, verwunden, Ravage unter Armee der Liebe; Herzen fallen gliederweise, manches kapituliert, manches ergiebt sich auf Diskretion, manches tödlich verwundet u. s. w.; Minen springen lassen; ins Gedränge kommen, attaquiert, zwischen zwei Feuer bringen, Sieg oder Tod, Kriegslist ersonnen u. s. w.); aus dem Finanzwesen (meine Aktien stehen schlecht; Spekulationshandel, Ware schon vermakelt, Partie zweimal verkaufen; viel in dem Artikel negociirt u. s. w.); aus der Spielwelt (Glück aufs Spiel setzen; eine Niete ziehen Sie immer, u. s. w.). Auch das fremdsprachliche Material zeigt die merkwürdigste Übereinstimmung; das *Räuschchen* hat mit den beiden Lustspielen 36 Fremdwörter gemein—so viel, wie alle Breife Kleists und fünf Kleistsche Dramen zusammengerechnet!

Ich glaube aus dem Vorhergehenden folgende Schlüsse ziehen zu dürfen: 1° Wolff irrt sich gewaltig, wenn er meint, in seiner Einleitung 'überall solche individuellen Züge, die in Gegensatz zu den hervorstechenden Zügen jener Epoche stehen' vorgeführt zu haben. Im Gegenteil, er hat gerade das hervorgehoben, was Kleist 'als Kind seiner Zeit mit den kleinsten poetischen Zeitgenossen teilt,' um mit Pniower zu reden. 2° Die 'Porträtähnlichkeit der weiblichen Hauptgestalten mit Kleists Braut und deren Schwester' besteht nur in Wolffs Phantasie, und diese Charaktere haben nicht die geringste Ähnlichkeit mit dem wohlbekannten Kleistschen Heldinnentypus. 3° Die 'Analogie der Handlung von *Coquetterie und Liebe* mit Kleists eigener Liebesgeschichte' ist ziemlich weit hergeholt; viel genauer ist die Analogie mit andern Lustspielen. 4° Mit Bezug auf

Gedanken- und Gefühlsausdruck, Sprache und Stil sind ebens auffallende Übereinstimmungen, wie Wolff für Kleist konstatiert, bei dem ersten besten Durchschnittsdichter der Zeit zu entdecken. 5° Die Lustspiele enthalten vieles, was direkt gegen Kleist als Verfasser zeugt.

Es ist wenigstens denkbar, dass irgend ein beliebiger deutscher Dichter um das Jahr 1800, ohne die geringste Kenntniss von Kleists Charakter und dessen Verhältnissen, diese beiden Lustspiele hätte schreiben können. Ganz sicher ist es, dass die Werkchen nichts enthalten, was Ludwig Wieland nicht hätte wissen können; es ist gar nicht nötig, mit Spiridion Wukadinović zuzugeben, diese Stücke könne nur jemand geschrieben haben, "der mit Kleists geheimsten Regungen bekannt war."

Es ist jedoch nicht meine Aufgabe, hier nachzuforschen, ob diese Werkchen wirklich Ludwig Wieland zuzuschreiben sind.[6] Es kam mir nur darauf an, die Einseitigkeit von Wolffs Beweisführung und die Unzuverlässigkeit seiner Schlüsse zu beleuchten und ein von Vornherein beim Lesen dieser Werkchen gefasstes Bedenken über die Hypothese der Kleistschen Verfasserschaft zu begründen.

Jetzt sei es aber gestattet, an diese Untersuchung einige prinzipielle Erörterungen anzureihen. Denn der vorliegende Fall ist geradezu typisch, besonders für Studien und Vergleichungen auf dem schwierigen Gebiete des Stils.

Wenn Lessing behauptet, jeder habe seinen eignen Stil sowie seine eigne Nase, so ist dieser Vergleich zwar nicht erschöpfend, aber doch lehrreich. Wenden wir ihn auf Wolffs Methode der Beweisführung an, so springt der Trugschluss sofort in die Augen. Das Argument würde dann, ins Komische übertrieben, etwa lauten: Herr K. hat bekanntlich eine lange, dünne, spitze Nase; ich sehe hier eine Nase, die offenbar lang, dünn and spitzig ist, daher habe ich unfehlbar die Nase des Herrn K. vor mir.

Ein persönlicher Stil ist eben, wie überhaupt irgend etwas Persönliches, ein höchst kompliziertes Phänomen, dessen charakteristische Eigenschaften unter ein paar bequeme Rubriken gar nicht unterzubringen sind. Andrerseits aber ist ein Stil wie-

[6] Was inzwischen Wukadinović durch seine weitern Untersuchungen sehr wahrscheinlich gemacht hat.

derum ganz anders als eine Nase etwas Konventionelles, von der Mode und allerlei äussern Einflüssen Bedingtes. Ausser von einem persönlichen Stil reden wir z. B. auch von einem prosaischen, einem poetischen, einem epischen oder dramatischen Stil, von einem nationalen oder einem Dialektstil, von dem Stil einer litterarischen Epoche oder einer litterarischen Gruppe, von dem Stil einer Periode im Leben eines Dichter, oder gar von dem Stil eines einzelnen Werkes. Das sind alles verschiedene Abstractionen von denselben Grundeigenschaften in unendlich variierender Zusammensetzung. Das Verhältnis dieser verschiedenen Stilarten untereinander ist natürlich höchst verwickelt und es wäre ganz unmöglich, das Verhältnis eines zum andern oder die Grenzen dazwischen mit mathematischer Sicherheit zu bestimmen. Und doch sind gerade diese Grenzen und dieses Verhältnis von der allergrössten Bedeutung, wo es sich um die Beschreibung eines individuellen Stils oder gar um die Ermittelung des Verfassers irgend eines anonymen Werkes handelt.

Das allererste Erfordernis für eine Untersuchung über die Verfasserschaft eines Werkes ist eine genaue Bekanntschaft mit dem durchschnittlichen Stil, den litterarischen Anregungen, der herrschenden Mode der Zeit oder der Gruppe, woraus das Werk stammt. Ein solches Werk einfach mit den Werken eines einzelnen Dichters zu vergleichen, wird fast immer irreführen. Es sind eben nicht die allgemeinen Merkmale des Stils, die hier entscheiden, sondern gerade die Eigenschaften, die wirklich persönlich sind, die sich von dem Zeitgeist und der jeweiligen Mode abheben. Der Dichter muss also gegen seinen ganzen Hintergrund projektiert werden, erst dann wird man die persönliche Nüance unterscheiden können; und nur wenn gerade diese feine Nüance und keine andre unverkennbar in dem anonymen Werke erscheint, wird der betreffende Dichter als Verfasser des Werkes anzunehmen sein. Zu diesem Zweck ist eine eingehende and möglichst erschöpfende Analyse des Stils, sowohl für den in Betracht kommenden Dichter als für das anonyme Werk, unumgänglich notwendig. Dazu werden auch die ausführlichsten Monographien über den Stil einzelner Dichter nur selten taugen, denn in den meisten Fällen scheiden solche Monographien das Individuelle lange nicht scharf genug vom Gemeingut einer

Zeit oder einer Gruppe. Ein Vergleich auf Grund einiger willkürlich gewählten Merkmale hat sehr wenig Wert, denn eine Untersuchung von jeder andern Qualitätengruppe würde wahrscheinlich zu einem andern Resultat führen. Nur aus einem systematischen und symmetrischen Vergleich aller Stileigentümlichkeiten wird man zu einem irgendwie wahrscheinlichen Ergebnis gelangen.

Aber auch hiermit ist nicht alles gesagt. Der sehr ungleiche Wert der verschiedenen Kriterien muss sorgfältig erwogen sein. Um ein Beispiel aus dem konkreten Fall zu holen: Die Metaphern und Bilder werden gewöhnlich nach ihrem Inhalt eingeteilt. Aber der Inhalt der Bilder hat gerade für unsern jetzigen Zweck verhältnismässig wenig Bedeutung. Es ist in erster Linie nicht die Frage, ob die Bilder aus dem Spiel, oder dem Soldatenleben, oder der Geschäftswelt hergeholt sind, die hier entscheiden muss; sondern vielmehr die weit wesentlichern Fragen, ob die Bilder überhaupt trivial und stereotyp oder neugeprägt sind, ob wirklich konkret oder mechanisch und gedacht, ob sie Gefühlswert oder dramatischen Sinn haben. Durch solche Kriterien kommt ein tiefer Unterschied zwischen Kleists Bildersprache und derjenigen Kotzebues und der beiden 'Jugendlustspiele' zum Vorschein. Auch beim Wortschatz muss man unterscheiden. Es hat zum Beispiel das rein quantitative Gewicht der Fremdwörter ziemlich wenig zu bedeuten. Dagegen ist die Qualität gerade hier sehr wichtig—also die verschiedenen Quellen dieses fremden Materials, der bewusste oder unbewusste, direkte oder dramatische Gebrauch, die Ähnlichkeit oder Verschiedenheit im einzelnen. Dass aber auch der ganze Wortschatz untersucht werden muss und dass gerade die Fremdwörter als ein schliesslich ziemlich nebensächliches und der Mode besonders unterworfenes Element als Kriterium nicht überschätzt werden sollen, das braucht wohl kaum ausdrücklich hervorgehoben zu werden.

Wenn sich litterarische Untersuchungen überhaupt gegen den alten Vorwurf des Dilettantismus rechtfertigen sollen, so müssen sie eben nach einer streng wissenschaftlichen Methode verfahren. Anstatt einer einseitigen und willkürlichen Auslese, möglichste Vollständigkeit des Materials; anstatt hastiger Annahme einer

lockenden Hypothese, die sorgfältige Erwägung alles Tatsächlichen in allen seinen Beziehungen. Zwar wird man gerade bei litterarischen Untersuchungen mit einer richtigen wissenschaftlichen Methode allein nicht auskommen, denn hier giebt es bedeutende Werte, für welche eben keine bequeme logische Münze vorhanden ist, und da gilt es vielleicht vor allen andern Dingen, die Frage auf die "Goldwage" der Anempfindung zu legen. Das Relative und Persönliche einer durch Anempfindung gegebenen moralischen Gewissheit soll aber auch der strengen Kontrolle einer methodischen wissenschaftlichen Untersuchung unterworfen werden.

JOHN SCHOLTE NOLLEN.

IOWA COLLEGE.